

PRELUDIO A *LA DAMA BOBA* DE LOPE DE VEGA (HISTORIA Y CRÍTICA)

Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.)



LA ADAPTACIÓN FÍLMICA DE *LA DAMA BOBA*:
LOPE VISTO POR MANUEL IBORRA*

Simone Trecca
Università degli Studi di Roma Tre

En el año 2002, los *Cuadernos de teatro clásico* publican un número dedicado a Lope de Vega, que reúne estudios sobre *La dama boba* y su escenificación¹, en uno de los cuales Juan Mayorga, al que le había tocado adaptar el texto para el montaje encargado a Helena Pimenta durante aquella temporada, da cuenta de los pasajes que supuso la delicada labor de poner mano en un clásico como esta famosa comedia de Lope. Estemos o no de acuerdo con el resultado alcanzado o con los criterios adoptados al efecto, no cabe duda de que, como él admite o, mejor dicho, reivindica: «toda adaptación de un texto constituye una interpretación de ese texto»². No está exenta de esta regla la traducción cinematográfica realizada por Manuel Iborra en el

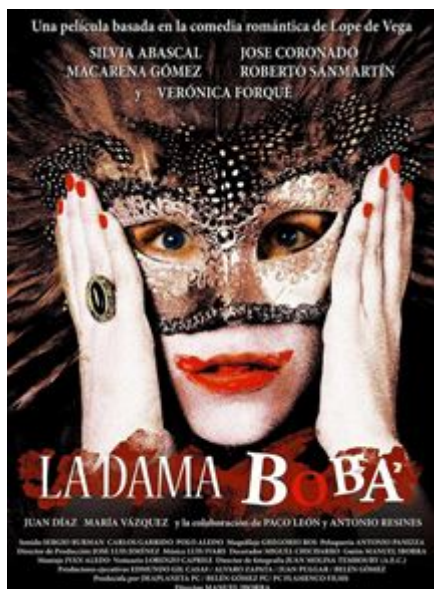
* Este trabajo se había publicado anteriormente, con el título de «La adaptación fílmica de *La dama boba*», en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (eds.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela / AISO, 2011, pp. 467-475.

¹ *Cuadernos de teatro clásico*, 17, 2002, coordinado por Felipe B. Pedraza Jiménez. Se ocupan especialmente de *La dama boba* el mismo editor (pp. 13-40), así como Juan Mayorga (pp. 51-60), Rosa Navarro Durán (pp. 111-128), Melchora Romanos (pp. 129-146) y Aurelio González (pp. 147-160).

² Mayorga, 2002, p. 52.

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Preludio a «La dama boba» de Lope de Vega (historia y crítica)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020, pp. 269-281. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 54 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-670-0.

año 2006, que de interpretación tiene mucho, y en diferentes aspectos, como trataré de mostrar en este breve trabajo³.



*Cartel de la película «La dama boba» (2006),
dirigida por Manuel Iborra.*

De hecho, en el proceso de la adaptación se han cambiado varios elementos, más o menos macroscópicos, y con mayor o menor trascendencia, sin que las dos cosas vayan necesariamente juntas: citaré, de entrada, la más chocante, para quien esté acostumbrado a leer o estudiar comedias áureas, es decir el cambio de sexo que afecta a Otavio, el padre, transformado, en la película, en una madre en parte coqueta devota, en parte guardiana del honor de sus dos hijas, lo cual, como puede intuirse, tiene no pocas consecuencias en la lectura ideológica de la obra. La actuación de Verónica Forqué, musa y esposa del director, enfatiza los aspectos que acabo de mencionar con entonaciones y expresiones faciales que no dejan lugar a dudas acerca del claro intento por parte de Iborra de caricaturizar algunos personajes. Sufre este mismo proceso Liseo, caballero adinerado muy aficionado

³ *La dama boba* (2006), dirigida por Manuel Iborra, producida por Belén Gómez Producciones Cinematográficas.

a lindas prendas de vestir y abanicos, cuyo uso ostenta con porte no demasiado varonil, aun durante un cómico duelo con Laurencio, en el que luce su evidente inhabilidad con la espada; también en este caso, mucho se debe a la interpretación del actor cubano Roberto Sanmartín, cuyo leve acento, además, le está recordando al espectador que, como en la comedia, se trata de un personaje forastero. Se le contrapone la figura de Laurencio (José Coronado), muy viril y poco amigo de *toilettes*, como muestran las uñas negras de unas manos sucias que la cámara no deja de encuadrar acariciando y palpando ahora a Finea, ahora a Nise. Esta, a su vez, resulta en la película únicamente caracterizada en su papel de rival de su hermana en el amor por Laurencio, perdiendo casi todas las connotaciones de mujer discreta que tiene en la comedia lopesca.

Pero veamos más de cerca los resultados de esta adaptación, siendo los breves apuntes que anteceden tan solo un cuadro impresionístico, que, sin embargo, no deja de tener cierta trascendencia a la luz del análisis que a continuación propongo.

1. ÉRASE UNA VEZ...: LA FÁBULA DE LA DAMA BOBA

Si fuera un cuento, *La dama boba* arrancaría así: «Érase una vez un hombre viejo que tenía dos hijas igualmente hermosas, Nise y Finea. Nise era por de más lista e ingeniosa, mientras que Finea, por el contrario, era torpe y boba»; tal lo apuntaba Emilie Bergmann⁴, extremando sus ideas sobre la deuda que tiene el argumento de la comedia con la tradición folklórica. Muy en serio se lo ha tomado Iborra, de haberlo leído, a la hora de llevar el texto a la pantalla, al resolver, por un lado, el momento introductorio del entero asunto, puesto que la escena inicial en la posada de Illescas, donde se da la información sobre las dos hermanas tanto al espectador como a Liseo y a su lacayo Turín, no se ha podido trasponer a la película por ser eliminado este último personaje. Se opta por la narración extradiegética mediante el uso de la acotación sobreimpresa:

Érase una vez una madre con dos hijas que sólo le daban quebraderos de cabeza.

Nise, la mayor, era hermosa e inteligente y todos la admiraban.

Finea, la pequeña, era boba, pero había heredado una gran fortuna.

⁴ Bergmann, 1981, p 409.

De la misma manera, resuelve el director el problema de las dos elipsis temporales, de un mes cada una:

Nise enfermó de amor, mientras Finea...

El amor empezó a obrar maravillas...

acotaciones, estas, que abren las partes que equivalen a los dos primeros cuadros de los actos segundo y tercero de la comedia, respectivamente.

El tono fabulístico, marcado, entre otras cosas, por el uso de los tiempos verbales de la narración, asienta de inmediato el estatuto fílmico de la intriga, esto es, su carácter eminentemente diegético, resaltando así un primer pasaje fundamental que afecta al texto teatral de Lope, pensado, en principio, para la representación mimética. No obstante, cabe destacar dos rasgos a mi parecer muy importantes: primero, que este pasaje no consigue (y quizás no quiera) quitarle teatralidad al texto de la comedia, pues se mantiene en la película cierto ritmo de diálogo, creo que sobre todo gracias al respeto de la polimetría original, así como a través de un uso poco descriptivo de la cámara, aun dentro de los límites, claro está, del código cinematográfico⁵; segundo, que la elección de la fórmula fabulística tiene sus consecuencias en el tratamiento no solo de la trama, sino sobre todo de los personajes, como ya he venido anticipando al introducir este breve estudio.

En efecto, resulta más fácil justificar ciertas caracterizaciones exageradas a la luz de estas consideraciones, produciéndose en la narración fílmica un sistema actancial bastante marcado, en el que el objeto final parece ser el amor entre Finea y Laurencio, siendo todo lo demás consecuencia de este. Es emblemática, en tal sentido, la eliminación de Turín y Celia, los criados de Liseo y Nise, respectivamente, quedando únicamente Pedro y Clara, en tanto criados y ayudantes de la pareja protagonista, como lo demuestra la escena del desván,

⁵ El uso de la cámara forma parte de las técnicas narrativas del director de cine, negando la posibilidad de reproducir el sistema mimético que supone el texto teatral. Son muchos los estudios que subrayan el estatuto narrativo y descriptivo del medio fílmico: ver sobre todo Chatman, 1981, Gaudreault, 1988, Tomasi, 1988 y Carluccio, 1988, pero también es indispensable la lectura de Peña Ardid, 1999.

donde los cuatro se entregan a sus efusiones amorosas, a escondidas, mientras Otavia trata de remediar el agravio de honor que ha sufrido su casa.

La figura de la madre, por otra parte, transforma de manera significativa el rol del padre/guardián del honor de la comedia lopesca (y de la comedia áurea en general), aun queriendo mantener en parte los rasgos de este tipo de personaje, pues tiene, diría yo, una especie de conciencia del papel, que choca muy a menudo con su fisicidad y psicología femenina. Como apunta la acotación inicial de la película, su mayor preocupación son sus dos hijas, que solo le dan «quebraderos de cabeza», lo mismo que le pasa a Otavio en la comedia, pero aquí es preocupación al mismo tiempo de padre y de madre. No hay que olvidar que, con la eliminación del cuadro inicial en la posada de Illescas —cuya información, como he dicho, se condensa en el texto sobreimpreso—, Iborra consigue que la película se abra con el diálogo entre Otavia y Gerarda (Miseno en la obra de Lope)⁶ haciendo planes sobre los casamientos de las dos hermanas. El desdoblamiento del personaje en sus dos papeles ya se deja entrever en el cambio bastante osado de estos famosísimos versos de Otavio:

Si me casara agora —y no te espante
esta opinión, que alguno la autoriza—,
de dos extremos: boba o bachillera,
de la boba elección, sin duda, hiciera (vv. 213-216)⁷,

ya que en la película la premisa, en boca de Otavia, se convierte en «Si amara a una mujer», con Gerarda santiguándose pasmada. El vilo entre el papel masculino y femenino sigue apareciendo durante toda la película, pero la escena en que más me parece evidente está casi al final, al enfrentarse Otavia con Laurencio por el agravio cometido por este al esconderse en el desván: la mujer saca la espada y se bate brevemente, pero con firmeza, contra el caballero, consiguiendo hacerle un rasguño en el cuello, pero luego, al quitarle este el arma, le golpea tres veces, con creciente fuerza e intensidad dramática, abofeteándole en la cara con lágrimas de rabia en los ojos. La escena si-

⁶ Gerarda también es el fruto del cambio de sexo del personaje original, Miseno, y de cierta caracterización exagerada, desde el punto de vista físico, ya que en la película lleva un ojo vendado.

⁷ Cito de la edición de Diego Marín (1989).

que con el sabio consejo de Gerarda de que se casen Finea con Laurencio y Nise con Liseo, y se cierra con el abrazo entre madre e hijas, que rompe toda rivalidad que se había venido enlazando entre ellas en la intriga.

A propósito de rivalidad, como en cualquier fábula, también en esta *Dama boba* se encuentra el Oponente, cuyo rol actancial se encarna en el personaje de Nise, pero también en Liseo y Otavia. La relación entre las dos hermanas, en la película, no tiene las mismas características que en la comedia⁸: aquí, Nise se contrapone a Finea por discreta, culta y «divina», mientras que en el filme su único interés parece ser Laurencio, un interés pasional puesto de relieve con una actuación un poco fuera de tono y continuamente erotizada. Corroboración esta impresión el hecho de que algunos de los versos suprimidos en la adaptación del texto afectan justamente a ese aspecto de la caracterización de Nise: desaparece por completo la famosa escena en que esta discute con su criada acerca del libro de Heliodoro y se le cortan las partes de comentario al soneto que le recita Duardo, pues en realidad ella ni siquiera lo escucha, ya que se encuentra en un trance extático al ser tan solo mirada por su amado durante todo el acto del pobre poeta neoplatonista. No es de extrañar que más adelante, al comentar Otavia con Gerarda la biblioteca de su hija mayor, se limite a citar: «*Historia de dos amantes*, / sacada de lengua griega; / *Rimas*, de Lope de Vega; / *Galatea*, de Cervantes» (vv. 2117-2120), tal vez queriendo subrayar la temática amorosa que une estas lecturas⁹. Así, pues, Nise ya no es ni la cuarta Gracia ni la décima Musa, sino una nueva Venus que solo quiere salirse con la suya a toda costa, salvo luego dejar que un Liseo renovado (y sincero), ya menos afeeminado al final, la enamore en un intenso diálogo a solas.

La verdad es que casi nunca la fórmula fabulística elegida por el director consigue alcanzar el tono trágico que en este tipo de narración suele haber antes del desenlace: falta, aquí como en la comedia, ese «riesgo trágico» del que muy acertadamente ha hablado Ignacio Arellano¹⁰, pues ninguna situación adquiere ese nivel de tensión, a pesar del supuesto dramatismo de ciertas escenas. Sin embargo, esto

⁸ La relación entre las dos hermanas ha sido estudiada, entre otros, por Zamora Vicente, 1965 y 1983, Egido, 1978, Navarro Durán, 2002 y Romanos, 2002.

⁹ Sobre la biblioteca y la academia de Nise, vuelvo a remitir a los estudios de Navarro Durán, 2002 y Romanos, 2002, y a sus notas bibliográficas.

¹⁰ Arellano, 1999.

no quiere decir que el cuento fílmico termine en el mismo horizonte interpretativo que la comedia: de hecho, en esta se evidencia la evolución ejemplar de Finea gracias al amor de Laurencio, evolución de la que ella misma se (y nos) da muy bien cuenta en las bellas y conocidísimas décimas que abren el acto tercero y que me permito citar por completo:

FINEA ¡Amor, divina invención
de conservar la belleza
de nuestra naturaleza,
o accidente o elección!
Extraños efectos son
los que de tu ciencia nacen,
pues las tinieblas deshacen,
pues hacen hablar los mudos,
pues los ingenios más rudos
sabios y discretos hacen.
No ha dos meses que vivía
a las bestias tan igual,
que aun el alma racional
parece que no tenía.
Con el animal sentía
y crecía con la planta;
la razón divina y santa
estaba eclipsada en mí,
hasta que en tus rayos vi
a cuyo sol se levanta.
Tú desataste y rompiste
la escuridad de mi ingenio;
tú fuiste el divino genio
que me enseñaste, y me diste
la luz con que me pusiste
el nuevo ser en que estoy.
Mil gracias, amor, te doy,
pues me enseñaste tan bien,
que dicen cuantos me ven
que tan diferente soy.
A pura imaginación
de la fuerza de un deseo,
en los palacios me veo
de la divina razón.
¡Tanto la contemplación

de un bien pudo levantarme!
 Ya puedes del grado ornarme,
 dándome a Laurencio, amor,
 con quien pudiste mejor,
 enamorada, enseñarme (vv. 2033-2072).

El cambio de Finea no la transforma en una segunda Nise, sino en la real dama discreta de esta comedia, en una más de las discretas enamoradas del teatro de Lope, como son, por ejemplo, las protagonistas de *El acero de Madrid* y, precisamente, *La discreta enamorada*¹¹. No creo que Nise sea nunca tan discreta como lo es Finea al final de su proceso, por ser, en opinión de Zamora Vicente¹², demasiado académica y «pedante»; su casamiento final con Liseo no pasa de ser, me parece, un simple corolario del de la exboba con Laurencio.

La película, en cambio, quiere representar, a mi manera de ver, el triunfo general del amor, manifestándose en las tres parejas (incluso la de los criados) los efectos que en la comedia atañen únicamente a Finea. El epílogo del cuento filmico es harto elocuente: la cámara filma cada matrimonio en unos momentos de feliz intimidad, cada personaje alabando el poder del amor con palabras que en el texto original componían, en conjunto, una réplica de Laurencio en un diálogo con Feniso y Duardo, al principio del acto segundo. Los versos, en la película, resultan repartidos de la manera siguiente:

LAURENCIO	Amor, la cátedra de las ciencias; porque sólo con amor aprende el hombre mejor sus divinas diferencias.
NISE	Así lo sintió Platón; esto Aristóteles dijo;

¹¹ Léase el imprescindible estudio preliminar en la edición de *El acero de Madrid* por Stefano Arata (2000). No es este el lugar para entrar en tales cuestiones, pero me parece que una de las diferencias entre *La dama boba* y las dos comedias que acabo de citar está en que el Fénix ha querido aquí mostrarnos los prodigios del amor en la evolución del personaje, mucho más que las sutilezas que la dama enamorada sabe armar guiada por dicho amor, lo que justifica que asistamos al proceso de este camino interior, y que, para que ello produzca más admiración en el espectador, Lope elija justamente una dama completamente boba.

¹² Ver Zamora Vicente, 1965 y 1983.

	que, como del cielo es hijo, es todo contemplación.
LISEO	De ella nació el admirarse, y de admirarse nació el filosofar, que dio luz con que pudo fundarse...
PEDRO	... toda ciencia artificial. Y a amor se ha de agradecer que el deseo de saber es al hombre natural.
CLARA	Amor dio lengua a las aves, vistió la tierra de frutos, y, como prados enjutos, rompió el mar con fuertes naves.
NISE	Amor enseñó a escribir altos y dulces concetos, como de su causa efetos...
LISEO	Amor enseñó a vestir al más rudo, al más grosero; de la elegancia fue amor...
NISE	... el maestro; el inventor fue de los versos primero; la música se le debe.
FINEA	Pues, ¿quién dejará de saber bien, como sus efetos pruebe?

La última palabra le toca, cómo no, a Finea, pero también es cierto que se da a entender, con este final, que el amor no solo ha curado la bobería más evidente de ella, sino también una bobería más generalizada que afectaba a todos los personajes de la película, ya a partir de ahora «felices para siempre», y colorín colorado...

2. CONCLUSIONES: *LA DAMA BOBA*, PELÍCULA DE MANUEL IBORRA

Para concluir, me parece oportuno dar cuenta de forma más pormenorizada de algunas intervenciones del director en las estructuras del texto teatral, así como de ciertas técnicas cinematográficas utilizadas en la realización de esta película. En lo que a la forma se refiere, se observa fielmente el uso de la polimetría, aunque muchos versos se

suprimen, o bien por la eliminación de los personajes de Turín y Celia, o bien por abreviarse algunos diálogos. Esta operación de reducción le quita al texto más de la mitad de los versos, afectando tanto a las formas con octosílabos como a las que hacen uso del endecasílabo (ya de por sí muy escasas). Las octavas del segundo cuadro (diálogo entre Otavio y Miseno), que aquí dan comienzo a la acción, se reducen drásticamente, quedando solo las necesarias para dar la justa información al espectador, completando la función de la acotación sobreimpresa inicial, aunque también, ya se ha visto, sirven para introducir el personaje de Otavia. De los dos sonetos presentes en la comedia, solo queda, como he apuntado más arriba, el que le dice Duaro a Nise en el acto primero, desapareciendo, en cambio, el que enuncia en el mismo acto Laurencio, a solas con su pensamiento, al optar por la hermana boba y rica.

Más en general, me parece oportuno relevar que suelen cortarse los soliloquios, aun breves —así como, paralelamente, se eliminan todos los apartes o se transforman en versos del diálogo en que se encuentran—, con una excepción bastante significativa en el caso de Liseo, que además no pierde muchas partes, a pesar de que haya desaparecido su lacayo Turín. De hecho, el galán protagoniza un corto monólogo tras haber conocido a su novia y a Nise, en el que se caracteriza muy marcadamente su personaje, que acaba de aparecer en la escena, al contrario de lo que ocurre en la comedia, donde él actúa en el primer cuadro. Otra eliminación afecta al momento del baile de las dos hermanas en el acto tercero, donde se quitan todos los diálogos y la canción, resolviéndose la escena con las miradas y la mímica facial de los actores. También en este caso se le concede a Liseo cierto protagonismo visual, insistiendo la cámara en sus reacciones ante las adquiridas habilidades coréuticas de Finea: mecanismo, este, que condensa un diálogo eliminado entre él y Turín acerca de su renovado interés por la dama boba transformada en cuerda.

Por lo que atañe a la estructuración del asunto, cabe señalar que la realización cinematográfica respeta casi al pie de la letra la trama lo-pesca, si bien es de destacar que dentro de las secuencias correspondientes a cada acto a veces se sobrepasa el límite de una jornada. El director, además, hace un uso limitado del montaje fílmico, con el resultado de mantener una mayor ilusión mimética junto con cierta linealidad crono-espacial de la intriga; tanto es así que resulta aún más evidente uno de los pocos momentos en que accede de manera mar-

cada a utilizar el montaje cruzado para dar la idea de la sincronía de los eventos narrados. Estamos al principio de lo que sería la segunda jornada, un mes después de los acontecimientos que anteceden: Nise, como informa la acotación, había caído enferma de amor, mientras que en Finea todavía no ha surtido efecto el amor de Laurencio; este sigue requebrando a la boba aun sin dejar de atormentar a su hermana mayor, lo que provoca la reacción de Liseo y el desafío a duelo. En el texto de la comedia, todo esto se reparte en tres cuadros distintos del acto segundo: el primero, donde dialoga Laurencio con Duardo y Feniso (escena eliminada) y luego con Nise acerca de su “traición”, y que se acaba con la llegada de Liseo y la cita en Recoletos para el duelo; la segunda, donde Finea está en su lección de danza y Clara le entrega un papel de Laurencio que, sin embargo, ella no sabe leer; el tercero, en Recoletos, donde el duelo no tiene lugar, ya que los dos galanes se enteran de que no quieren a la misma dama.

Muy diferentemente sucede en la película: Finea está en el jardín, donde la sorprende Laurencio, pero cuando de repente aparece la hermana, el galán empuja a la boba hacia otro lugar para poder quedarse solo con Nise; los dos dialogan, y cada vez que reaparece Finea se repite el mismo juego, hasta que, al final, Laurencio la empuja hacia una sala en donde la espera el maestro de danzar. A partir de este momento, empieza a utilizar Iborra el montaje cruzado, alternando la escena de la boba ensayando torpemente pasos y piruetas y la de Laurencio y Nise, donde acude muy pronto Liseo, y donde, al dejarles solos la dama, los dos galanes se batan en el cómico duelo del que ya he hablado, no ya en Recoletos, sino en la casa misma de Otavia. La elección por parte del director de esta técnica narrativa cinematográfica responde, a mi modo de ver, a la intención de mostrar la bobería y torpeza de Finea junto con los juegos amorosos, igualmente locos, de los demás personajes, con lo cual este tipo de montaje aquí no sería solo un recurso para sincronizar los eventos de la intriga, sino sobre todo el medio con el cual se le estaría indicando al espectador una clave de lectura de la obra, viniendo de tal manera el montaje cruzado a ser, al mismo tiempo, montaje por analogía.

En fin, tal lectura estaría corroborada por el final, que ya he analizado arriba; allí también, como se recordará, se alternan escenas distintas, ligadas entre sí por los versos que serían de Laurencio en la comedia. El montaje cruzado vuelve así a utilizarse para relacionar situaciones, siendo, en este caso, los versos sobre el poder del amor la

esencia de la analogía que las une. Antes se presentaban en paralelismo la bobería de Finea y las locuras de amor de Nise y Laurencio; ahora, en cambio, se enlazan con el mismo artificio filmico los efectos saludables de Amor en las tres parejas. Las palabras que en la comedia son únicamente de Laurencio, en la película vienen a ser de todo personaje sanado por el amor.

BIBLIOGRAFÍA

- ARATA, Stefano, «Introducción», en Lope de Vega, *El acero de Madrid*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 7-77.
- ARELLANO, Ignacio, «La comedia de capa y espada. Convenciones y rasgos genéricos», en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 37-69.
- BERGMANN, Emilie, «La dama boba: temática folklórica y neoplatónica», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 409-414.
- CARLUCCIO, Giulia, *Cinema e racconto: lo spazio e il tempo*, Torino, Loescher, 1988.
- CHATMAN, Seymour, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981.
- EGIDO, Aurora, «La Universidad del amor y *La dama boba*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 54, 1978, pp. 351-371.
- GAUDREAULT, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, préface de Paul Ricœur, París / Sainte-Foy, Méridiens Klincksieck / Presses de l'Université Laval, 1988. Trad. italiana: *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2000.
- GONZÁLEZ, Aurelio, «Realidad y apariencia: juego dramático en *La dama boba*», en Felipe B. Pedraza Jiménez (ed.), *Cuadernos de teatro clásico*, 17, 2002, pp. 147-160.
- IBORRA, Manuel, *La dama boba*, película producida por Belén Gómez Producciones Cinematográficas, 2006.
- MAYORGA, Juan, «El sexo de la razón: una lectura de *La dama boba*», en Felipe B. Pedraza Jiménez (ed.), *Cuadernos de teatro clásico*, 17, 2002, pp. 51-60.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Literatura y vida cotidiana en *La dama boba*», en Felipe B. Pedraza Jiménez (ed.), *Cuadernos de teatro clásico*, 17, 2002, pp. 111-128.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (ed.), *Cuadernos de teatro clásico*, 17, 2002a.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «*La dama boba* y Peribáñez: las huellas en el tiempo», en Felipe B. Pedraza Jiménez (ed.), *Cuadernos de teatro clásico*, 17, 2002b, pp. 13-40.

- PEÑA ARDID, Carmen, *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1999.
- ROMANOS, Melchora, «Los sinuosos caminos de la feminidad en *La dama boba*», en Felipe B. Pedraza Jiménez (ed.), *Cuadernos de teatro clásico*, 17, 2002, pp. 129-146.
- TOMASI, Dario, *Cinema e racconto: il personaggio*, Torino, Loescher, 1988.
- VEGA, Lope de, *La dama boba*, ed. de Diego Marín, Madrid, Cátedra, 1989.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, «Para el entendimiento de *La dama boba*», en *Collected Studies in Honour of Américo Castro's Eightieth Year*, Boars Hills (Oxford), The Lincombe Lodge Research Library, 1965, pp. 447-459.
- Y otra versión: «El poder del amor: las dos hermanas de *La dama boba*», en Aurora Egido (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 3, tomo 1, *Siglos de Oro, Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 368-372.

Estas páginas, ofrecidas especialmente a la inteligencia y sensibilidad de los candidatos a las oposiciones francesas (*Agrégation interne d'espagnol*) —pero también a cualquier persona interesada en el teatro español del Siglo de Oro—, se ocupan de las líneas mayores de la historia y crítica de *La dama boba*. Las contribuciones que conforman el volumen ofrecen una interpretación de los aspectos fundamentales del portentoso juguete teatral debido a la pluma de Lope de Vega. Las líneas de análisis que siguen constituyen en sí mismas un estado de la cuestión. Tratan, no obstante, de ir más allá del pálido resumen, del vago panorama, acaso ensanchando y ahondando, siquiera ocasionalmente, el conocimiento de la obra. Son múltiples, quizás inabarcables, los caminos para explorar la comedia del Fénix. No hemos pretendido recorrerlos todos. Los aspirantes al prestigioso grado de *professeur agrégé* encontrarán aquí algunas orientaciones necesarias para el entendimiento y conocimiento cierto de la obra, del contexto histórico, cultural y literario en el que emerge y de buena parte de las principales cuestiones todavía disputadas. Sea como sea, nada sustituye al contacto directo con un texto que, por lo demás, sigue leyéndose con placer extremo.

Javier Espejo Surós es Doctor en Filología Hispánica por las Universidades de Lleida y Rennes 2 Haute Bretagne calificado a las funciones de profesor titular. Ha publicado ediciones y estudios sobre el teatro de los Siglos de Oro, el diálogo, la literatura sapiencial y la historia de las mentalidades y de los sistemas de representación en la época áurea. Es investigador del Centre d'études Supérieures de la Renaissance (Université de Tours-CNRS-UMR 7323) y del equipo «Primer Teatro Clásico Español: Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI (1496-1542)» (UCM-Instituto del Teatro). Actualmente enseña la literatura y civilización españolas en la Université Catholique de l'Ouest (Angers).

Carlos Mata Induráin, Profesor Titular acreditado, es investigador y Secretario Académico del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra y Secretario del Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA). Es asimismo correspondiente en España de la Academia Boliviana de la Lengua Española. Sus líneas de investigación se centran en la literatura española del Siglo de Oro (comedia burlesca, Calderón, Cervantes y las recreaciones quijotescas, piezas teatrales sobre la guerra de Arauco, etc.). Es autor del blog de literatura «Ínsula Barañaria».

